Joh. Seb. Bach's

Handschrift

in

zeitlich geordneten Nachbildungen.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.
Verlag von Breitkopf und Härtel.

VORWORT DES HERAUSGEBERS.

Allgemeines.

Mit dem vorliegenden Autographenband entspricht das Directorium einer aus dem Mitgliederkreise der Bachgesellschaft entgegengebrachten Anregung. Wie von Händel die Originalpartituren des «Jephta» und des «Messias» vorliegen, so wünschte man auch eins von Seb. Bach's Hauptwerken, vielleicht die H moll-Messe, in der facsimilirten Handschrift des Componisten zu besitzen. Aus Gründen, die keiner Rechtfertigung bedürfen, wurde dem Bande ein anderes, weiteres Ziel gestellt: Er sollte Proben der Handschrift Bach's aus allen Zeiten und aus allen Gebieten seiner Composition geben und sie, so viel als möglich, den bekanntesten und bedeutendsten Werken entnehmen.

Von manchen zu letzterer Klasse gehörigen Arbeiten Bach's sind die Autographe nicht mehr vorhanden. Sie fehlen für die meisten grossen Orgelcompositionen, für die Orchestersuiten, für Cantaten wie «*Ein' feste Burg*», in der Claviermusik für die Englischen Suiten. Doch sind die Hauptwerke Bach's in unserem Bande wohl ausreichend vertreten. Dem Pietätsinteresse, das sich ihnen beim Studium von Handschriften in erster Linie zuwendet, bietet er genügenden Stoff. Eine Veröffentlichung von Autographen hat aber noch andere, man darf sagen höhere Zwecke in's Auge zu fassen. Sie soll intimere Einblicke in die Arbeitsmethode eines Meisters gewähren, als dies die gedruckte Ausgabe thun kann. Sie soll sein Bild bereichern, ergänzen, unter Umständen berichtigen, sie soll der Druckausgabe gegenüber die Bedeutung der Handschrift als letzter Instanz in's Licht setzen.

Von diesen Gesichtspunkten aus sind die hier mitgetheilten Autographe Seb. Bach's ausgewählt worden. Unter den 34 Nummern des Bandes befindet sich eine, die keine einzige Note von Bach selbst enthält. Es sind die dem «Grossen Clavierbüchlein» entnommenen Blätter. Sie geben Proben von der Handschrift der Anna Magdalena, Bach's zweiter Frau, die ihrem Gatten so ähnlich schrieb, dass die Handschriften beider verwechselt werden können und thatsächlich verwechselt worden sind. Einige andere Beigaben, die Bach'sche und fremde Textschrift zusammen bringen, verknüpfen mit dem Handschriftlichen noch ein weiteres Interesse.

Das gesammte hier gebotene Material ist der Pölchau'schen Sammlung der Königlichen Bibliothek in Berlin entnommen. Ihr unvergleichlich reicher Bachbesitz hat die redactionelle Arbeit wesentlich vereinfacht. Es sei gleich an dieser Stelle der Direction des Institutes und namentlich dem Vorstand der musikalischen Abtheilung Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann für die nachhaltige Förderung des Unternehmens herzlicher Dank ausgesprochen.

Bei der photographischen Aufnahme durch die Berliner Anstalt von Meisenbach Riffarth & Co. sind die Bach'schen Originale mit Ausnahme der Blätter aus dem «Orgelbüchlein» und aus den beiden «Clavierbüchlein» sämmtlich um etwa 1/20 der Originalgrösse verkleinert worden, weil sonst das Format des Bandes dem der übrigen Bände der Bachausgabe zu ungleich geworden wäre. Die Deutlichkeit

und der Character der Schriftzüge haben darunter nicht gelitten. In einem anderen Punkte haben sich die Handschriften trotz der hochentwickelten photographischen Technik nicht vollständig getreu wiedergeben lassen: Es sind die Stellen, wo Bach rothe Tinte benutzt hat. Auf sie wird bei den einzelnen Nummern hingewiesen werden.

Den künstlerischen und menschlichen Character Bach's festzustellen, bedarf es der Mitwirkung seiner Handschrift nicht. Er kommt gross und deutlich in den gedruckten Werken zur Anschauung. Fragen wir aber dennoch seine Schriftzüge nach Merkmalen besonderer Individualität, so weisen sie mit Nachdruck und zu allererst auf eine in hohem Grade normale Natur. Händel und Beethoven sind auch in ihrer Handschrift originell. Bach gehört mit Mozart, Mendelssohn, Chopin in die grosse Reihe hervorragender Musiker, die fliessend und regelmässig geschrieben haben. Er konnte auch schön schreiben. Seine Noten klingen viel eigner und härter als sie aussehen. In den weichen und gerundeten Formen der Häkchen vertritt er die Durchschnittsschrift des Zeitalters der Gänsefeder. Unter den berühmten Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts gleicht er in seinen Reinschriften am meisten dem Alessandro Scarlatti.

Auch von einer Entwickelung der Handschrift, wie sie sich z. B. sehr auffällig bei Carl Maria von Weber verfolgen lässt, ist bei Bach wenig die Rede. Es muss hierin durchaus Spitta (J. S. Bach I, 326) beigepflichtet und davor gewarnt werden, aus der Handschrift Bach'scher Werke allein Schlüsse auf ihre Entstehungszeit ziehen zu wollen. Zwei Hauptperioden lassen sich allerdings unterscheiden: die eine vor, die andere während der Leipziger Zeit. In der ersten schreibt Bach vorwiegend zierlich, mit einer gewissen höfischen Eleganz; in der zweiten fährt er fort mit Papier zu geizen, aber seine Noten rücken weiter aus einander, die Schrift wird bequemer, derber. Es fehlt jedoch in beiden Zeitabschnitten nicht an Ausnahmen von der Gesammtart. In der Leipziger Periode giebt es Abschnitte, wo die sich folgenden Handschriften in der Mehrzahl fast alle gut sind (das trifft z. B. für die ersten Jahre seiner neuen Stellung), und andere, wo die Handschriften in langer Reihe eine grosse Eile und Überbürdung verrathen.

Wichtiger als nach der Entstehungszeit ist eine Eintheilung der Bach'schen Autographe nach ihrer Bestimmung. Sie scheiden sich in Reinschriften und in Concepte.

Die Zahl der Reinschriften ist unter seinen Instrumentalcompositionen verhältnissmässig viel grösser als bei den Vocalwerken.

Diese Erscheinung entspricht der Thatsache, dass Bach als Instrumentalcomponist durch einen grossen Theil Deutschlands gekannt war, dass er aber als Vocalcomponist im Wesentlichen nur für Leipzig und sein Amt arbeitete. Wir müssen unter diesen Umständen froh sein, dass Bach überhaupt seine Cantaten in Partitur brachte und sich nicht, wie manche seiner sächsischen Collegen, mit einer Directionsstimme begnügte. Sein Stil nöthigte ihn zu ausführlichen Partituren. Doch fertigte er von ihnen nur selten Reinschriften: im Ganzen nur bei grossen Werken, auf die er einen aussergewöhnlichen Werth legte, in denen er im Stillen wohl fortzuleben wünschte, und zweitens bei solchen kleineren Cantaten, die für festliche Gelegenheiten geschrieben waren und Aussicht hatten, vom Rath, von sonstigen Behörden oder von Personen, denen sie dedicirt waren, behufs Drucklegung im Manuscript erbeten zu werden.

Die Mehrzahl seiner Cantaten sind daher Concepte, und aus diesem Grunde ist das Gebiet der Cantate in unserm Autographenbande so stark vertreten. Unter diesen Concepten giebt es zwei Arten. Die eine bilden die Arbeiten, bei denen Bach eine eigne oder fremde Vorlage benutzte, wie z. B. beim grossen Magnificat. Sie unterscheiden sich von den eigentlichen Reinschriften nur dadurch, dass die Noten in einer gewissen bequemen Alltagsform geschrieben und gereiht sind. Correcturen zeigen sie wenig. Diese sind es, die den Reiz der eigentlichen Concepte bilden; wir finden sie bei jenen Partituren, die Bach lediglich zu seinem eigenen Gebrauch anlegte und in denen seine Erfindung und seine gestaltenden Ideen ohne Zwischenstufe vom Kopfe auf's Papier wanderten.

Hauptmann hat im ersten Bande der Bachausgabe mit dem Autograph vom Anfang der Cantate «*Ach Gott, wie manches Herzeleid*» ein Muster jener Conceptpartituren und damit eine Probe der Leichtigkeit gegeben, mit der Bach sich in schwierigen Stimmgeweben bewegte. Unser Band fügt diesem Beispiel eine Reihe verwandte hinzu, die zugleich die Wandlungsfähigkeit seiner Art, die Köpfe, Striche und die anderen Elemente der Notenschrift zu behandeln, je nach Disposition und Indisposition beleuchten. Einzelne dieser an Correcturen oder Schreibversehen ergiebigen Concepte weisen darauf hin, dass die Augen des Componisten schon in seiner besten Manneszeit unter Anwandlungen von Schwäche zu leiden hatten. Hie und da stellen sie die Virtuosität fest, mit der Bach seine Zeit ausnutzte. Im Augenblick, wo er die Feder hinlegen musste, bedachte er den nächsten, wo er wieder fortfahren konnte, und sicherte sich die Continuität des Gedankens und der Stimmung.

Diese Cantatenautographe werden auch am besten einen Begriff von den Schwierigkeiten geben, welche die Redactoren der Bachausgabe zu überwinden hatten, welcher Vorsicht und welchen Scharfsinnes es zuweilen bedurfte, um über die Willensmeinung des Componisten klar zu werden. Sehr oft waren ohne Zuziehung von Originalstimmen Partiturstellen gar nicht zu enträthseln.

In der Regensburger Walhalla sind Händel und Haydn aufgestellt, Bach nicht. Seine Grösse war den Männern, die vor fünfzig Jahren König Ludwig I. von Bayern beriethen, noch unbekannt. In ähnlicher Weise war beim Beginn der Bachausgabe eine musikalische Textkritik noch nicht vorhanden; erst an den Aufgaben, die dieses Unternehmen stellte, haben sich ihre Gesetze entwickelt. So sind in früheren Jahrzehnten manche Angaben der Handschriften, weil sie ein praktisches Interesse nicht zu haben schienen, als unwesentlich im Druck übergangen oder in die Vorreden verwiesen worden. Unsere Autographenausgabe macht auf einzelne Fälle dieser Art aufmerksam, besonders wo es sich um Fäden handelt, die Bach mit seiner Zeit verknüpfen, nicht um zu kritteln, sondern um die Wichtigkeit der Handschriftenkunde zu belegen. Möge auch dieser Band zu ihrer Förderung und zur Vertiefung der musikalischen Studien beitragen!

Besonderes.

Nr. 1.

Blatt 1.

Drei Seiten aus der Cantate «Gott ist mein König» (1708): Titelblatt und Schluss des dritten Chores.

J. S. Bach's Werke (Ausgabe der Bachgesellschaft) 18. Jahrgang Seite 26—35. Bibliothekssignatur der Vorlage. [P. 45.]

Die Cantate «Gott ist mein König» ist die erste und einzige, die zu Bach's Lebzeiten gedruckt wurde, ihr Autograph das älteste, das wir von ihm besitzen. Es ist unter allen erhaltenen Reinschriften eine der saubersten und sorgfältigsten. Die Taktstriche sind mit dem Lineal gezogen, die Takträume sollten gleichmässig breit sein. Dadurch ist Bach mit der Unterbringung der Cellostimme hie und da in Verlegenheit gekommen. Die Schrift ist zierlich, im Character der Linien etwas schwankend. Von dem Gewicht, das der Componist auf ein stattliches Aussehen seiner Festcantate legte, zeugt auch das Titelblatt; den Namen Bach's bringt es in italienischer Fassung.

Nr. 2.

Blatt 4.

Erste Seite aus der C moll-Fantasie für Orgel (1712—1716).

B. W. 38. Seite 64 und 65. [P. 490.]

Spitta's Annahme, dass nur die der Fantasie folgende Fuge in Bach's frühere Zeit gehört, diese selbst später componirt und an ihre Stelle gesetzt ist, findet in dem Character der Handschrift Bestätigung. Von der gedruckten Ausgabe weicht sie durch den Gebrauch des C-Schlüssels ab und durch den Verzicht auf ein drittes Liniensystem. Bach notirt Orgelcompositionen in der Regel so. Den heute gebräuchlichen Violinschlüssel verwendet seine ganze Zeit für Tasteninstrumente nur ausnahmsweise.

Nr. 3. Blatt 5.

Innere Seite des Umschlags und Schluss der Tenorarie aus der Cantate «Nun komm' der Heiden Heiland» (1714).

B. W. 16. Seite XIII, Seite 13—15. [P. 45.]

Das Stück hat nach Spitta (J. S. Bach I 500 und 513) biographisches Interesse. Bach verweilte am 2. December 1714 (nachweislich) das erste Mal in Leipzig, führte in einer der Hauptkirchen die Cantate «Nun komm' der Heiden Heiland» auf und spielte während des ganzen Gottesdienstes die Orgel. Um sicher zu gehen, schrieb er sich den Gang der Liturgie auf. In der sehr sorgfältig ausgeführten Handschrift weicht die Aufzeichnung der letzten Takte der Tenorarie von der Form, in der sie gedruckt ist, ab. Die in der Bachausgabe enthaltene Angabe der Textquelle beim Bassrecitativ findet sich in unserm Autograph nicht.

Nr. 4. Blatt 7.

Letzte Seite der «Jagdcantate» (1716).

B. W. 29. Seite XVI. [P. 42.]

Bach weicht in der Composition vom Dichter ab und lässt Pan und Pales mit den Versen tauschen. Die quergeschriebene Schlussstrophe, die für eine spätere Aufführung auch die Herzogin einführt, zeigt eine fremde Hand.

Nr. 5. Blatt 8.

Erste Seite der Serenade zum Geburtstag des Fürsten Leopold (1716).

B. W. 34. Seite 3 und 4. [P. 42.]

Dieses Blatt ist interessant, weil es Bach'sche Handschriften verschiedener Zeit bei einander zeigt. Die geistliche Parodie des Textes enthält die spätere. Für sie sind auch die kleinen Noten im dritten und in den folgenden Takten bestimmt. Der Titel zeigt die musikalische Natur der Composition bestimmter an, als dies in der gedruckten Ausgabe geschieht.

Nr. 6. Blatt 9.

Zwei Seiten aus dem Orgelbüchlein, enthaltend die Choralvorspiele zu a) Der Tag, der ist so freudenreich, b) O Mensch, bewein' dein' Sünde gross (Schluss) [1717—1723].

B. W. 25². Seite 8 und 34. [P. 283.]

Das Orgelbüchlein hat das kleine Schulformat des 18. Jahrhunderts; es kennzeichnet sich schon äusserlich als ein Werk für «anfahende» Organisten, wie es auf dem Titel heisst. Bach hat sich durch das ganze Heft daran gehalten, dass die grösseren Choralvorspiele zwei Seiten einnehmen, dass bei den kleinen immer mit einer gereicht würde. Kam er nun bei der zweiten Klasse in's Gedränge, half er sich durch Ankleben von Papierstreifen, zuweilen aber auch durch andere Mittel. Hier bei «Der Tag, der ist» dadurch, dass er die letzten zwei Strophen in deutscher Tabulatur auf den unteren Rand zusammendrängte. Bach bedient sich ihrer ab und zu. Die Handschriften dieser Nummer zeigen den Componisten auch im Gebrauch der Versetzungszeichen auf dem Boden der älteren Zeit. Hierin wie auch in Schlüsseln und Zahl der Liniensysteme weichen sie von der Form ab, in der die Stücke in der Bachausgabe gedruckt worden sind.

Nr. 7. Blatt 11.

Erste Seite der Ciaccona für Violine solo (1717—1723).

B. W. 27¹. Seite 32 und 33. [P. 267.]

Die Ciaccona ist hier auf Grund des Autographs wiedergegeben, das unter den Vorlagen der Bachausgabe (Jahrgang 27¹ S. XIV) unter **A** beschrieben ist. Ein Vergleich mit der gedruckten Fassung der ersten Takte mit der hier gegebenen zeigt Abweichungen in den Bindebogen und lässt ahnen, wie in Sachen der Phrasirung die Componisten beim Niederschreiben sehr frei und anscheinend inconsequent verfuhren. Das Stück ist eine sehr schöne Reinschrift, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass es doch kein Bach'sches Autograph ist. Für die Feder Anna Magdalena's sprechen am stärksten die langen Striche.

Nr. 8. Blatt 12.

Titelblatt und vier Seiten aus dem Ersten Theil des «Wohltemperirten Claviers» (1722).

B. W. 14. Seite 14, 15, 37, 38, 39, 42, 43. [P. 415.]

Dieses Autograph, das stellenweise durch steife, sonst Bach fremde Züge befremdet, interessirt besonders durch einige Varianten im ersten Theile des Emoll-Präludiums, die verzierte Stellen erleichtern.

Nr. 9. Blatt 17.

Titelblatt und eine Seite aus dem «Kleinen Clavierbüchlein» (1722).

B. W. 43². Seite V, und 13² Seite 115. [P. 224.]

Der Titel ist zwar von unbekannter Hand geschrieben, aber er zeigt durch die feierliche Kanzleischrift, dass das Heft seiner Besitzerin etwas galt. Gleichwohl hat es Bach dies eine Mal als Notizbuch benutzt und sich drei Werke des Theologen Pfeifer angemerkt, die er seiner Bibliothek einverleiben wollte. Die Stücke des Kleinen Clavierbüchleins bestehen aus lauter Compositionen Bach's; nur wenige sind eigens für ihre Stelle verfertigt, die meisten grösseren Werken entnommen. Man darf schliessen, dass es Lieblingsstücke Bach's oder seiner Frau waren. Die hier mitgetheilte Gavotte aus der dritten Französischen Suite (in G) erscheint in einer der anmuthigsten Schriftproben der Bach'schen Hand.

Nr. 10. Blatt 19.

Zwei Seiten aus dem grossen «Magnificat» (1723): Schluss des Chors «Omnes generationes» und Anfang der Bassarie «Quia fecit».

B. W. 11¹. Seite 27—29 und Seite 36. [P. 39.]

Der breite feste Zug dieses Autographs lässt annehmen, dass Bach nach einer Vorlage schrieb. Als Abweichungen von der gedruckten Bachausgabe sind zu erwähnen die Schlüssel für die Hautbois d'Amour, wie sie Bach hier französisch nennt, und zwei Octavnoten im fünften Takt der Bassstimme. Der vom Chore nicht gebrauchte Raum ist für die folgende Nummer benutzt worden.

Nr. 11. Blatt 21.

Erste Seite der Principalstimme vom Violinconcert in Amoll (gegen 1723).

B. W. 21¹. Seite 3—6. [St. 145.]

Hier verdient der Titel der Solostimme Beachtung. In der Regel wird Concerto und Concertino nur unterschieden, wenn mit dem Tutti ein Solistenensemble wechselt. Dass aber, wie hier von Bach, die Bezeichnung Concertino auch für einen einzelnen Solisten beibehalten wurde, zeigt, wie viel das 18. Jahrhundert auf gleichmässige Behandlung der beim Concert betheiligten Factoren hielt.

Nr. 12. Blatt 22.

Drei Seiten aus der Cantate «Weinen, Klagen» (1724): Einleitung und Anfang des ersten Chors.

B. W. 2. Seite 61—66. [P. 44.]

Wichtig ist hier der Nebentitel der Einleitung «Concerto à 1 Oboe». Er führt sofort darauf, dass diese Sinfonie als Oboensolo zu betrachten und in der Besetzung der übrigen Stimmen zu behandeln ist. Der Chor bietet Veranlassung zur Schriftvergleichung mit dem ihm nachgebildeten Crucifixus der Hmoll-Messe. (S. Nr. 27ʳ. Blatt 105.)

Nr. 13. Blatt 25.

Eine Seite aus der Cantate «Du wahrer Gott» (1724): Bruchstück aus dem Chor: «Aller Augen warten auf dich».

B. W. 5¹. Seite 109 und 110. [P. 69.]

Die Vortragsbemerkungen des 11. und 12. Taktes zweimal *solo*, und das *dolce* unter dem Continuo sind (von fremder Hand?) im Original mit rother Tinte nachgetragen. Die Handschrift an und für sich gehört mit der der drei vorhergehenden Nummern zu den besten Proben Bach'scher Normalschrift.

Nr. 14. Blatt 26.

Zehn Seiten aus der «Johannespassion» (1724): Eingangschor und Anfang des ersten Recitativs.

B. W. 12¹. Seite 3—15. [P. 28.]

Der hier mitgetheilte Einleitungschor der «Johannespassion» kam erst gegen 1727 in das Werk. Es ist das erste unter den hier gebrachten Autographen, das das J. J. (Jesu Juva) über dem Notenanfang zeigt, eine der letzten Kirchenmusiken, die Reste italienischer Titulatur enthält. Oboen, Singstimmen und Instrumentalbegleitung sind von einer Vorlage abgeschrieben, die Violinen nachträglich ohne Concept hinzugefügt. Ihre Stimmen enthalten einige schwer leserliche Stellen und vereinzelte Correcturen.

Nr. 15. Blatt 36.

Drei Seiten aus der Cantate «Herr, gehe nicht ins Gericht» (1724—1726): Bruchstück aus dem ersten Chor und aus der Sopranarie.

B. W. 23. Seite 120—122, 132—133. [P. 99.]

Stärker als andere zeigt dieses Autograph den Character des Conceptes. Unter seinen zahlreichen Correcturen ist die interessanteste die im 5., 6. und 7. Takte auf Blatt 37. Hier hat Bach erst einen Schluss in F beabsichtigt, dann aber sich dafür entschieden, in B zu bleiben, aber auch, als diese Modulation feststand, noch eine Änderung im Eintritt der Chorstimmen getroffen. Ersichtlich ging Alles blitzschnell.

Nr. 16. Blatt 39.

Drei Seiten aus dem Dramma per musica «Der zufriedengestellte Aeolus» (1725): Anfang des «Chors der Winde» und der letzten Arie des «Aeolus».

B. W. 11^2. Seite 139—140, 196—197. [P. 173.]

Blatt 39 zeigt, dass Bach ursprünglich die Orchesterinstrumente in anderer Gruppirung aufschreiben wollte. Die Arie des Aeolus «Zurücke, zurücke» war nach dem hier mitgetheilten ersten Entwurf (Blatt 40) auf viel bedeutendere Tonmalerei angelegt.

Nr. 17. Blatt 42.

Titelblatt und acht Seiten aus dem «Grossen Clavierbüchlein» (1725).

B. W. 43^2. Seite VIII, 36—37; 14. Seite 3; 43^2. Seite 49. [P. 225.]

Von dem «Grossen Clavierbüchlein» folgt hier das Titelblatt als Probe der Ausstattung. Die nächsten fünf Blätter (43—47) zeigen die Handschrift von Anna Magdalena Bach und geben ein Bild davon, wie in diesem «Grossen Clavierbüchlein» Vocal- und Instrumentalmusik, Bach'sche und fremde Composition durcheinander läuft. Soll das *volti cito* auf Blatt 43 ein Scherz sein? Im vorletzten Takt von Blatt 47 hat sich Anna Magdalena verschrieben.

Das zur Aria di Giovannini gehörige Material ist hier veröffentlicht worden, damit sich Jedermann ein Urtheil über den Fall bilden kann. Augenscheinlich haben wir es hier mit einer Schreibstudie zu thun, an der weder Bach noch seine Frau betheiligt war.

Nr. 18. Blatt 51.

Seite 1 und 2 aus der Cantate «Sie werden aus Saba» (1725).

B. W. 16. Seite 135—137, Seite 152—153. [P. 147.]

Ausnahmsweise hat hier Bach der Überschrift seinen Namen nicht beigesetzt. Die Handschrift zeigt deutlich, dass wir es mit einem Concept, also mit einer eigenen Erfindung des Schreibers und nicht mit der Copie einer fremden Composition zu thun haben.

Nr. 19. Blatt 53.

Bruchstück aus der Solocantate «Ich habe genug» (1725).

B. W. 20^1. Seite 30—32. [P. 114.]

Dieses Autograph, augenscheinlich Concept, verräth die Eile, mit der Bach an diesem Satze arbeitete, an der Stelle, wo die Singstimme eintritt. Hier war kein Platz mehr für die Bratsche. Wahrscheinlich handelte es sich bei der Niederschrift darum, eine letzte Minute auszunutzen. Wie in ähnlichen Lagen häufig, notirte sich Bach vor dem Abbrechen die Fortsetzung der Singstimme. Von der gedruckten Ausgabe weicht die hier vorliegende Fassung dadurch ab, dass das Gesangsolo für Alt notirt ist.

Nr. 20. Blatt 54.

Titelblatt und die ersten drei Seiten der Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine (1727).

B. W. 13^3. Seite 3—8, 55. [P. 41.]

Bei diesem Werke hat die Druckausgabe einige Bemerkungen der Handschrift übergangen, die für den Character, den Bach der Composition giebt, ebenso wesentlich sind wie für ihren Vortrag. Über dem ersten Satz steht «Tombeau». Mit diesem Titel ist ein ganz bestimmter Begriff verbunden. Das in der alten französischen Oper heimische, durch Rameau zur grössten Bedeutung gebrachte Tombeau bedeutet eine Klag- und Trauerscene

im dramatischen Stil gehalten, von feierlichem und erregtem Wesen, den späteren Finales ähnlich im Wechsel von Chören und Solis durchgeführt. Auch Händel hat solche Tombeaux in seinen Oratorien, im «Saul» und «Samson» zum Beispiel. Wenn Bach also über die Trauermusik für die Königin schrieb: «Tombeau», so wollte er damit sagen, dass er für diesen Fall etwas Besonderes geleistet, die vornehmste und grossartigste Form gewählt habe. Bei der Wiedergabe des Werkes, wie vorgeschlagen worden ist, Choräle einzumischen, erscheint demnach ausgeschlossen.

Über dem Anfang der Tenorarie «Der Ewigkeit saphirnes Haus» (Blatt 56) steht nicht blos Pars 2da, sondern noch «Nach gehaltner Trauer Rede». Auch diese Bemerkung erscheint für die Auffassung der Composition nicht bedeutungslos.

Eine weitere und wichtige Abweichung zwischen der gedruckten Form der Bachausgabe und der Originalhandschrift betrifft in dem eben angeführten Stück die Noten selbst. Die Lauten sollen nicht mit dem Bass, sondern mit den Gamben spielen, die pendelnde Figur der Begleitung soll also mit allen Mitteln herausgehoben, zu einer Glocken ähnlichen Wirkung gebracht werden.

Nr. 21.

Blatt 58.

Dreiundzwanzig Seiten aus der Matthäuspassion (1729): Eingangschor und kleinere Bruchstücke.

B. W. 4. Seite 1—22, 168, 189—190, 248—250. [P. 25.]

Die sachlich wichtigste Erscheinung in der Originalhandschrift der Matthäuspassion hat sich leider nicht übertragen lassen: Bach hat den gesammten Recitativtext mit rother Tinte geschrieben, also augenfällig betont, wie er in seiner Stellung zum Bibeltext sich von seinen nächsten Vorgängern und von seinen gleichzeitigen Mitarbeitern in der Passion unterschied, wie er im Gegensatz zur Hamburger Schule der Passion auch in den modernen oratorischen Musikformen den alten liturgischen Character gewahrt wissen wollte, wie er sich und mit welchem Ernst er sich in diesem Punkt als Reformer fühlte.

Die rothe Tinte kommt ebenfalls an einzelnen Stellen des Eingangschores vor, der hie und da auch überklebt ist. Im Allgemeinen ist das Autograph der Matthäuspassion eine der schönsten Reinschriften, die wir aus der Leipziger Zeit von Bach besitzen. Das äussere Gewand des Werkes sollte Zeugniss ablegen von dem Werth, den ihm der Componist beimass. Dem Anfang des Werkes fügen wir noch das Urbild einzelner seiner berühmtesten Nummern bei.

Nr. 22.

Blatt 81.

Zwei Seiten Bruchstücke aus der Motette «Singet dem Herrn» (1730).

B. W. 39. Seite 13—15, 24—26. [P. 36.]

Dieses Autograph entbehrt zu dem der Matthäuspassion im Gegensatz der Sauberkeit und Sorgfalt, ist stellenweise sehr schwer leserlich. Unter diese schwer leserlichen Stellen gehören die auf Takt 5—11 in Blatt 81 enthaltenen Figuren des zweiten Tenors nicht. Doch sind sie bis auf Wüllner's Ausgabe der Motette (B. W. 39) immer wieder falsch gedruckt und gesungen worden. Blatt 82 giebt am untern Rande eine unbekannt gebliebene Anweisung für die Wiederholung des zweiten Satzes der Motette mit anderem Text.

Nr. 23.

Blatt 83.

Bruchstück aus dem ersten Satz des Clavierconcertes in Dmoll (1730—1731).

B. W. 17. Seite 10—11. [P. 234.]

Der Character der Handschrift weist auf eine Vorlage hin. Takt 4 und 15 enthalten Abweichungen von der Ausgabe der Bachgesellschaft. Letztere folgt nicht der Originalpartitur, sondern einer vom Autor revidirten Copie der Clavierstimme.

Nr. 24.

Blatt 84.

Eingang der Rathswahlcantate «Wir danken dir» (1731).

B. W. 5[1]. Seite 275—276. [P. 166.]

Die schöne Reinschrift verdankt die Cantate ihrer festlichen, officiellen Bestimmung. Es war nicht ausgeschlossen, dass der Rath das Manuscript einforderte. Die «Sinfonia» überrascht mit einer ausgeschriebenen Orgelstimme. Diese Ausnahme rührt davon her, dass die Orgel diesmal nicht begleitet, sondern concertirt. Bach als Dirigent schrieb für die Probe die Noten so in die Partitur, wie sie der Organist auf der einen Ton höher stehenden Nicolaiorgel zu spielen hatte. Die gedruckte Ausgabe der Bachgesellschaft hat die Partie nach D transponirt. Das dort aus den Stimmen gegebene Tempo «*Presto*» fehlt hier, es passt auch kaum.

Nr. 15. Blatt 36.

Drei Seiten aus der Cantate «Herr, gehe nicht ins Gericht» (1724—1726): Bruchstück aus dem ersten Chor und aus der Sopranarie.

B. W. 23. Seite 120—122, 132—133. [P. 99.]

Stärker als andere zeigt dieses Autograph den Character des Conceptes. Unter seinen zahlreichen Correcturen ist die interessanteste die im 5., 6. und 7. Takte auf Blatt 37. Hier hat Bach erst einen Schluss in F beabsichtigt, dann aber sich dafür entschieden, in B zu bleiben, aber auch, als diese Modulation feststand, noch eine Änderung im Eintritt der Chorstimmen getroffen. Ersichtlich ging Alles blitzschnell.

Nr. 16. Blatt 39.

Drei Seiten aus dem Dramma per musica «Der zufriedengestellte Aeolus» (1725): Anfang des «Chors der Winde» und der letzten Arie des «Aeolus».

B. W. 11^2. Seite 139—140, 196—197. [P. 173.]

Blatt 39 zeigt, dass Bach ursprünglich die Orchesterinstrumente in anderer Gruppirung aufschreiben wollte. Die Arie des Aeolus «Zurücke, zurücke» war nach dem hier mitgetheilten ersten Entwurf (Blatt 40) auf viel bedeutendere Tonmalerei angelegt.

Nr. 17. Blatt 42.

Titelblatt und acht Seiten aus dem «Grossen Clavierbüchlein» (1725).

B. W. 43^2. Seite VIII, 36—37; 14. Seite 3; 43^2. Seite 49. [P. 225.]

Von dem «Grossen Clavierbüchlein» folgt hier das Titelblatt als Probe der Ausstattung. Die nächsten fünf Blätter (43—47) zeigen die Handschrift von Anna Magdalena Bach und geben ein Bild davon, wie in diesem «Grossen Clavierbüchlein» Vocal- und Instrumentalmusik, Bach'sche und fremde Composition durcheinander läuft. Soll das *volti cito* auf Blatt 43 ein Scherz sein? Im vorletzten Takt von Blatt 47 hat sich Anna Magdalena verschrieben.

Das zur Aria di Giovannini gehörige Material ist hier veröffentlicht worden, damit sich Jedermann ein Urtheil über den Fall bilden kann. Augenscheinlich haben wir es hier mit einer Schreibstudie zu thun, an der weder Bach noch seine Frau betheiligt war.

Nr. 18. Blatt 51.

Seite 1 und 2 aus der Cantate «Sie werden aus Saba» (1725).

B. W. 16. Seite 135—137, Seite 152—153. [P. 147.]

Ausnahmsweise hat hier Bach der Überschrift seinen Namen nicht beigesetzt. Die Handschrift zeigt deutlich, dass wir es mit einem Concept, also mit einer eigenen Erfindung des Schreibers und nicht mit der Copie einer fremden Composition zu thun haben.

Nr. 19. Blatt 53.

Bruchstück aus der Solocantate «Ich habe genug» (1725).

B. W. 20^1. Seite 30—32. [P. 114.]

Dieses Autograph, augenscheinlich Concept, verräth die Eile, mit der Bach an diesem Satze arbeitete, an der Stelle, wo die Singstimme eintritt. Hier war kein Platz mehr für die Bratsche. Wahrscheinlich handelte es sich bei der Niederschrift darum, eine letzte Minute auszunutzen. Wie in ähnlichen Lagen häufig, notirte sich Bach vor dem Abbrechen die Fortsetzung der Singstimme. Von der gedruckten Ausgabe weicht die hier vorliegende Fassung dadurch ab, dass das Gesangsolo für Alt notirt ist.

Nr. 20. Blatt 54.

Titelblatt und die ersten drei Seiten der Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine (1727).

B. W. 13^3. Seite 3—8, 55. [P. 41.]

Bei diesem Werke hat die Druckausgabe einige Bemerkungen der Handschrift übergangen, die für den Character, den Bach der Composition giebt, ebenso wesentlich sind wie für ihren Vortrag. Über dem ersten Satz steht «Tombeau». Mit diesem Titel ist ein ganz bestimmter Begriff verbunden. Das in der alten französischen Oper heimische, durch Rameau zur grössten Bedeutung gebrachte Tombeau bedeutet eine Klag- und Trauerscene

im dramatischen Stil gehalten, von feierlichem und erregtem Wesen, den späteren Finales ähnlich im Wechsel von Chören und Solis durchgeführt. Auch Händel hat solche Tombeaux in seinen Oratorien, im «Saul» und «Samson» zum Beispiel. Wenn Bach also über die Trauermusik für die Königin schrieb: «Tombeau», so wollte er damit sagen, dass er für diesen Fall etwas Besonderes geleistet, die vornehmste und grossartigste Form gewählt habe. Bei der Wiedergabe des Werkes, wie vorgeschlagen worden ist, Choräle einzumischen, erscheint demnach ausgeschlossen.

Über dem Anfang der Tenorarie «Der Ewigkeit saphirnes Haus» (Blatt 56) steht nicht blos Pars 2[da], sondern noch «Nach gehaltner Trauer Rede». Auch diese Bemerkung erscheint für die Auffassung der Composition nicht bedeutungslos.

Eine weitere und wichtige Abweichung zwischen der gedruckten Form der Bachausgabe und der Originalhandschrift betrifft in dem eben angeführten Stück die Noten selbst. Die Lauten sollen nicht mit dem Bass, sondern mit den Gamben spielen, die pendelnde Figur der Begleitung soll also mit allen Mitteln herausgehoben, zu einer Glocken ähnlichen Wirkung gebracht werden.

Nr. 21.

Blatt 58.

Dreiundzwanzig Seiten aus der Matthäuspassion (1729): Eingangschor und kleinere Bruchstücke.

B. W. 4. Seite 1—22, 168, 189—190, 248—250. [P. 25.]

Die sachlich wichtigste Erscheinung in der Originalhandschrift der Matthäuspassion hat sich leider nicht übertragen lassen: Bach hat den gesammten Recitativtext mit rother Tinte geschrieben, also augenfällig betont, wie er in seiner Stellung zum Bibeltext sich von seinen nächsten Vorgängern und von seinen gleichzeitigen Mitarbeitern in der Passion unterschied, wie er im Gegensatz zur Hamburger Schule der Passion auch in den modernen oratorischen Musikformen den alten liturgischen Character gewahrt wissen wollte, wie er sich und mit welchem Ernst er sich in diesem Punkt als Reformer fühlte.

Die rothe Tinte kommt ebenfalls an einzelnen Stellen des Eingangschores vor, der hie und da auch überklebt ist. Im Allgemeinen ist das Autograph der Matthäuspassion eine der schönsten Reinschriften, die wir aus der Leipziger Zeit von Bach besitzen. Das äussere Gewand des Werkes sollte Zeugniss ablegen von dem Werth, den ihm der Componist beimass. Dem Anfang des Werkes fügen wir noch das Urbild einzelner seiner berühmtesten Nummern bei.

Nr. 22.

Blatt 81.

Zwei Seiten Bruchstücke aus der Motette «Singet dem Herrn» (1730).

B. W. 39. Seite 13—15, 24—26. [P. 36.]

Dieses Autograph entbehrt zu dem der Matthäuspassion im Gegensatz der Sauberkeit und Sorgfalt, ist stellenweise sehr schwer leserlich. Unter diese schwer leserlichen Stellen gehören die auf Takt 5—11 in Blatt 81 enthaltenen Figuren des zweiten Tenors nicht. Doch sind sie bis auf Wüllner's Ausgabe der Motette (B. W. 39) immer wieder falsch gedruckt und gesungen worden. Blatt 82 giebt am untern Rande eine unbekannt gebliebene Anweisung für die Wiederholung des zweiten Satzes der Motette mit anderem Text.

Nr. 23.

Blatt 83.

Bruchstück aus dem ersten Satz des Clavierconcertes in D moll (1730—1731).

B. W. 17. Seite 10—11. [P. 234.]

Der Character der Handschrift weist auf eine Vorlage hin. Takt 4 und 15 enthalten Abweichungen von der Ausgabe der Bachgesellschaft. Letztere folgt nicht der Originalpartitur, sondern einer vom Autor revidirten Copie der Clavierstimme.

Nr. 24.

Blatt 84.

Eingang der Rathswahlcantate «Wir danken dir» (1731).

B. W. 5[1]. Seite 275—276. [P. 166.]

Die schöne Reinschrift verdankt die Cantate ihrer festlichen, officiellen Bestimmung. Es war nicht ausgeschlossen, dass der Rath das Manuscript einforderte. Die «Sinfonia» überrascht mit einer ausgeschriebenen Orgelstimme. Diese Ausnahme rührt davon her, dass die Orgel diesmal nicht begleitet, sondern concertirt. Bach als Dirigent schrieb für die Probe die Noten so in die Partitur, wie sie der Organist auf der einen Ton höher stehenden Nicolaiorgel zu spielen hatte. Die gedruckte Ausgabe der Bachgesellschaft hat die Partie nach D transponirt. Das dort aus den Stimmen gegebene Tempo «*Presto*» fehlt hier, es passt auch kaum.

Nr. 25.

Blatt 85.

Erste Seite des Musikdrama «Der Streit zwischen Phöbus und Pan» (1732).

B. W. 11². Seite 3—4. [P. 175.]

Da es sich um weltliche, um dramatische Musik handelt, zeichnet Bach wieder italienisch mit «*di*». Die Bezeichnung des Tempos fehlt, wie häufig in solchen Partituren, die Bach nur für sich schrieb. Wie sehr bei diesem Blatt der Gedanke an Gebrauch durch Fremde ausgeschlossen war, zeigt sich darin, dass der Componist verschiedene Male auf ihm Federproben veranstaltete. Auf die Art, wie im 18. Jahrhundert Partituren entworfen wurden, lassen die ersten Takte der Violinstimmen wieder ein Licht fallen.

Nr. 26.

Blatt 86.

Eingang und zwei Seiten aus der «Caffeecantate» (1732).

B. W. 29. Seite 141—142, 155—157. [P. 141.]

Das Aussehen der Handschrift lässt darauf schliessen, dass Bach die Composition mit Unterbrechungen, im Ganzen wohl nicht mit besonderer Liebe, niederschrieb. Die etwas gewundenen Coloraturen gegen den Schluss der Bassarie haben, wie das Autograph erweist, auch bei der Erfindung Mühe verursacht.

Nr. 27.

Blatt 89.

Sechsunddreissig Seiten aus der Hmoll-Messe (1733—1738): Kleinere Bruchstücke aus Kyrie und Gloria, vollständige Abschnitte aus dem Credo.

B. W. 6. Seite 3—5, 32—35, 46—51, 67—68, 76, 83—84, 106—107, 125—126, 152—154, 155—156, 180—215. [P. 180.]

Die hier mitgetheilten Bruchstücke aus der Hmoll-Messe sind vorwiegend dazu bestimmt, bekannte Thatsachen zu belegen: dass Bach Kyrie und Gloria als eine selbständig in sich abgeschlossene Composition betrachtete, geht aus den Worten *Fine* und dem *Soli Deo Gloria* hervor, die das Ende des 100. Blattes bilden. Der Anfang des Credo beginnt mit einem frischen *J. J.* und ist mit schwererer Hand geschrieben. Wiederum fehlen beim Kyrie die Tempobezeichnungen und das so wichtige *un poco piano* für den fünften Takt. Das «Christe eleison» giebt die Violinstimme im C-Schlüssel. Bei Blatt 94 beginnen in der sonst sorgfältigen Reinschrift die Correcturen, die später immer häufiger werden und, vereint mit den Unbilden der Zeit, einzelne Theile der Hmoll-Messe, namentlich im *Et resurrexit*, zu den schwierigsten Aufgaben der Handschriftenentzifferung machen.

Nr. 28.

Blatt 125.

Sechs Seiten aus dem Weihnachtsoratorium (1734).

B. W. 5². Seite 47—59. [P. 32.]

Im 11. Takte des Chorals fehlt in diesem Autograph das ♭ vor dem *f* der zweiten Trompete. In die Partitur des Pastorals sind die Flöten nicht aufgenommen, da sie bis auf wenige Schlussstellen vollständig mit den Violinen übereinstimmen. Das *Fine* und das Zeichen für *Soli Deo Gloria* am Schluss des Chorals lässt vermuthen, dass Bach in dem Augenblicke, wo er dort anlangte, an eine Fortsetzung des Werkes und eine Erweiterung zu einem oratorienartigen Cantatencyclus noch nicht dachte. In dem Titel des Pastorale zeigt sich auffälligerweise das für Kirchencompositionen von Bach seit langem aufgegebene «*di*» statt des deutschen: «von».

Nr. 29.

Blatt 131.

Erste Seite der Cantate «Bleib' bei uns» (1736).

B. W. 1. Seite 153—154. [P. 44.]

Die fesselnde Stelle dieses Autographs ist der Schluss des 16. Taktes, an dem Bach, in der augenblicklichen Weiterarbeit gestört, sich die Fortsetzung vorgemerkt hat, und zwar im Bass. Die Handschrift, unverkennbar Concept, zeigt deutlich, wie die Violinen für sich eingesetzt wurden, nachdem die Partitur in den anderen Stimmen fertig war.

Nr. 30.

Blatt 132.

Bruchstück aus der «Bauerncantate» (1742).

B. W. 29. Seite 179—180. [P. 167.]

Bach hat die Singstimme erst im Tenorschlüssel notirt, dann aber Sopranschlüssel genommen und nun die Noten einfach so corrigirt, dass er die Köpfe durch Vergrösserung auf die nächste Linie oder in den nächsten Zwischenraum hinüberzog. Aber auch die anderen Stimmen verrathen schlechtes Schreibmaterial und etwas schwierigen Verlauf der Arbeit. Es ist eins der groteskesten Concepte.

Nr. 31. Blatt 133.

Anfang der As dur-Fuge aus dem zweiten Theil des «Wohltemperirten Claviers» (1744).

B. W. 14. Seite 164. [P. 274.]

Diese schöne Handschrift verwendet ungewöhnlicher Weise den Violinschlüssel für den Claviersatz. Die Tonart ist als Gis dur bezeichnet.

Nr. 32. Blatt 134.

Vier Seiten: Ricercare a 6 aus dem «Musikalischen Opfer» (1747).

B. W. 31². Seite 45—48. [P. 226.]

Die Fuge des Ricercare erscheint hier auf zwei Systeme zusammengezogen und mit einzelnen Abweichungen.

Nr. 33. Blatt 138.

Zwei Seiten: Letzte Aufzeichnungen zur «Kunst der Fuge» (1749).

B. W. 25¹. Seite 73 Takt 4; Seite 74 Takt 28. [P. 200.]

In verkleinerten Rhythmen giebt der Inhalt dieser Blätter dasselbe Stück, das die Bachausgabe in der angeführten Stelle enthält.

Nr. 34. Blatt 140.

Drei Blätter aus Achtzehn Choralvorspiele (1747—1749).

B. W. 25². Seite 122—123; 40. Seite 137. [P. 271.]

Im Zusammenhange des Heftes weist das Choralvorspiel zu «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» durch seine dünnen und schwankenden Züge zuerst auf die Augenkrankheit des Componisten. Bei «Vom Himmel hoch», das 15 Seiten später erscheint, ist die Schrift wieder kräftig fest. Den Choral «Vor deinen Thron» dictirte der sterbende Componist seinem Schüler und Schwiegersohn Altnikol. Die Handschrift lässt die Ruhepunkte erkennen, wo der Kranke mit Dictiren abbrach, sie zeigt verwässerte Tinte und mannichfache Spuren der Krankenstube.

Leipzig, im October 1895.

H. Kretzschmar.

Inhalt.

1708.

Drei Seiten aus der Cantate „Gott ist mein König".

Titelblatt und Schluss des dritten Chors.

J. S. Bach's Werke (Ausgabe der Bachgesellschaft), 18. Jahrgang, Seite 26—35.

Jesu Juva

Gott ist mein König

ab 18 . 22 .

3 Trombe e
Tamburi
3 Viole e
Violono
2 Obboe e
Bassono
2 Flutti e
Violoncello
Soprano Alto Tenore Basso
e 4 in Ripieno
con Basso
per l'Organo

De l'anno 1708.

Gio: Bast: Bach
Org: Molhusino

1712—1716.

Erste Seite aus der Cmoll-Fantasie für Orgel.

B. W. 38. S. 64 und 65.

Innere Seite des Umschlags, enthaltend die Anordnung des Gottesdienstes am 1. Advent in Leipzig, und Schluss der Tenorarie aus der Cantate „Nun komm' der Heiden Heiland".

B. W. 16. S. XIII. S. 13—15.

Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig
am 1. Advent-Sontag frühe.
(1) Praeludieret. (2) Motetta. (3) Praeludieret
auf das Kyrie, so gantz musiciret wird.
(4) Intoniret vor dem Altar. (5) Epistola
verlesen. (6) Wird die Litaney gesungen.
(7) Praelud. auf d. Choral. (8) Evangelium
verlesen, ~~u. Credo intoniret~~ (9) Praelud. auf
die Haupt Music. (10) der Glaube gesungen.
(11) die Predigt. (12) Nach der Predigt, wie gewöhnlich
einige Verse aus einem Liede gesungen. (13) Verba
Institutionis. (14) Praelud. auf die Music.
Und nach selbiger wechselsweise praelud. u. Choräle
gesungen, biß die Comunion zu Ende et sic porro.

Letzte Seite der „Jagdcantate".

B. W. 29. S. XVI.

Weil die Wälder grünen werden,
lebe Sonne dieser Erden!

ENDYMION u. DIANA zusammen.

Recit. Entzücket uns beyde
Ihr Strahlen der Freude,
Und zieret den Himmel mit Demant, ~~und~~ Geschmeide!
Fürst Christian wache
Auf lieblichsten Rosen, befreyet vom Leyde!
Entzücket uns beyde
Ihr Strahlen der Freude!

PAN.

Aria Weil die wollenreichen Herden
durch dies weit gepriesne Feld
Lustig ausgebreitet werden,
Lebe dieser Sachsen Held!
~~Weil die~~ etc.

PALES.

Aria Ihr Felder und Auen
Laßt grünend euch schauen
Ruft Vivat itzt zu!
Es lebe der Herzog in Segen und Ruh!
Ihr Felder etc.

Tutti.

Chor. Ihr lieblichsten Blicke! Ihr freudigen Stunden
Euch bleibet das Glücke auf ewig verbunden
Euch krönet der Himmel und süßester Kuß
Fürst Christian lebe! Ihm bleibe beständig,
Was Herzen vergnüget,
Was Kronen besieget!
Ihr lieblichsten Blicke etc.

Erste Seite der Serenade zum Geburtstag des Fürsten Leopold.

B. W. 34. S. 3 und 4.

6. 1717—1723.

Zwei Seiten aus dem Orgelbüchlein, enthaltend die Choralvorspiele zu a) Der Tag der ist so freudenreich, b) O Mensch, bewein' dein' Sünde gross (Schluss).

B. W. 25². S. 8 und 34.

Nr. 6b. B. W. 25^{2}. Seite 34 Takt 3—12. Blatt 10.

Erste Seite der Ciaccona für Violine solo.

B. W. 27^{1}. S. 32 und 33.

Ciaccona.

Titelblatt und vier Seiten aus dem ersten Theil des „Wohltemperirten Claviers“.

B. W. 14. S. 14, 15, 37, 38, 39, 42, 43.

Das Wohltemperirte Clavier.
oder
Præludia, und
Fugen durch alle Tone und Semitonia,
So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend,
als auch tertiam minorem oder Re
Mi Fa betreffend. Zum
Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen
Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio
schon habil seyenden besonderem
ZeitVertreib auffgesetzet
und verfertiget von
Johann Sebastian Bach.
p.t: HochFürstlich Anhalt.
Cöthenischen Capel-
Meistern und Di-
rectore derer
CammerMu-
siquen.
Anno
1722.

Prel: 19.

presto

volti

Titelblatt und eine Seite aus dem „Kleinen Clavierbüchlein“.

B. W. 43². S. V und 13². S. 115.

Nr. 9b. B. W. 13^{2}. Seite 115 Takt 10—30. Blatt 18.

Zwei Seiten aus dem grossen „Magnificat“.

Schluss des Chors „Omnes generationes“ und Anfang der Bassarie „Quia fecit“.

B. W. 11¹. S. 27—29 und S. 36.

(Gegen) 1723.

Erste Seite der Principalstimme vom Violinconcert in A moll.

B. W. 21¹. S. 3—6.

Concerto. Violino Concertino.

Drei Seiten aus der Cantate „Weinen, Klagen" (Einleitung und Anfang des ersten Chors).

B. W. 2. S. 61—66.

Concerto a 1 Oboe 2 Violini 2 Viole, Fagotto. e 4 Voci coll'Organo.

Sinfonia

Adagio assai.

13.

1724.

Eine Seite aus der Cantate „Du wahrer Gott“

(Bruchstück aus dem Chor „Aller Augen warten auf dich“).

B. W. 5^1. S. 109 und 110.

1724.

Zehn Seiten aus der „Johannespassion“.

(Eingangschor und Anfang des ersten Recitativs.)

B. W. 12¹. S. 3—15.

Nr. 14d. **B. W. 12¹.** Seite 6 Takt 8 — Seite 8 Takt 1.

10

Drei Seiten aus der Cantate „Herr, gehe nicht ins Gericht"
(Bruchstück aus dem ersten Chor und der Sopranarie).

B. W. 23. S. 120—122, 132—133.

B. W. 23. Seite 121 Takt 8 — Seite 122 Takt 6.

Drei Seiten aus dem Dramma per musica „Der zufriedengestellte Aeolus“

Anfang des „Chors der Winde“ und der letzten Arie des Aeolus.

B. W. 11². S. 139—140, 196—197.

Aria Tolg. con Trombe Tamburi è Corni

[illegible] con Trombe Tamburi è Corni

17.

1725.

Titelblatt und acht Seiten aus dem „Grossen Clavierbüchlein“.

B. W. 43^2. S. VIII, 36—37. **14.** S. 3. **43^2.** S. 49.

Da Capo al Segno

78.

Nr. 17c. B. W. 43². Seite 36 Takt 51 — Seite 37 Takt 15. Blatt 44.

76.

Nr. 17f. B. W. 43². Seite 39 Takt 41 — Seite 40 Takt 7. Blatt 47.

Aria di Giovannini

Nr. 17[s]. B. W. 43[2,2] Vorwort Seite XIII unten. Blatt 48.

Nr. 17h. B. W. 43². Seite 49 Takt 1—4. Blatt 49.

Nr. 17[1.]

B. W. 43². Seite 49 Takt 5—8.

Seite 1 und 2 aus der Cantate „Sie werden aus Saba".

B. W. 16. S. 135—137, S. 152—153.

1725.

Bruchstück aus der Solocantate „Ich habe genug“.

B. W. 20¹. S. 30—32.

Titelblatt und die ersten drei Seiten der Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine.

B. W. 13³. S. 3—8, 55.

1. Tombeau de S. M. la Reyne de Pologne.

Traversa

Hautb.

2 Violini

Viola

Viole da Gamba

Liuti

Nach gehaltener Trauer Rede.

1729.

Dreiundzwanzig Seiten aus der Matthäuspassion

(Eingangschor und kleinere Bruchstücke).

B. W. 4. S. 1—22, 168, 189—190, 248—250.

J. J. Passio D. N. J. C. secundum Matthæum

m. f.

forte

Zwei Seiten Bruchstücke aus der Motette „Singet dem Herrn".

B. W. 39. S. 13—15. 24—26.

Nr. 22b. B. W. 39. Seite 24 Takt 7 — Seite 26 Takt 3. Blatt 82.

Bruchstück aus dem ersten Satz des Clavierconcertes in D moll.

B. W. 17. S. 10—11.

1731.

Eingang der Rathswahl-Cantate „Wir danken dir“.

B. W. 5^1. S. 275—276.

11. Sinfonia

Erste Seite des Musikdrama „Der Streit zwischen Phöbus und Pan".

B. W. 11². S. 3—4.

1732.

Eingang und zwei Seiten aus der „Caffeecantate".

B. W. 29. S. 141—142, 155—157.

1733—1738.

Sechsunddreissig Seiten aus der H moll-Messe

(Kleinere Bruchstücke aus Kyrie und Gloria, vollständige Abschnitte aus dem Credo).

B. W. 6. S. 3-5, 32-35, 46-51, 67-68, 76, 83-84, 106-107, 125-126, 152-154, 155-156, 180-215.

Gloria

41

Violino Concertato

Violino 1

Violino 2

Viola

47

Allabreve, Stromenti in unisono

Trombe

Tamburi

Hautbois

Vivace.

Violini con

Violi

Soprano 1

Soprano 2

Alto

cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris

Tenore

Basso

in gloria Dei Patris

cum in gloria Dei Patris Amen.

Fine S D Gl.

J. J. Symbolum Nicenum.

Violino 1
Violino 2
Soprano 1
Soprano 2
Alto
Tenore
Basso
Continuo

Et incarnatus est.

Violini unisono

Sopr. 1

Sopr. 2

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Crucifixus sequitur

Nr. 27r. B. W. 6. Seite 186 Takt 5 — Seite 187 Takt 11. Blatt 105.

124.

Tymbali.

128.

cujus regni non erit finis

cujus regni non erit finis cujus

finis cujus regni non erit finis cujus re

finis non erit finis cujus regni non erit finis

Alto

finis non erit

Sechs Seiten aus dem „Weihnachtsoratorium“.
(Schlusschoral des ersten Theils und das Pastorale.)

B. W. 5². S. 47—59.

Feria Nativit: Xsti 2. a 2 Hautb. d'Amour. 2 Hautb. da Caccia. 2 Violini Viola, 4 Voci e Cont. di Bach

Hautb. 1 d'Amore

Hautb. 2 d'Amore

Hautb. 1 da Caccia

Hautbois 2 da Caccia

Sinfonia

Pars 2 Oratorii

3

Sequitur Evangelista

Evang.

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bey den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Heerde. Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herren leuchtet um sie, und sie furchten sich sehr.

Volti Choral

1736.

Erste Seite der Cantate „Bleib' bei uns".

B. W. 1. S. 153—154.

1742.

Bruchstück aus der „Bauerncantate“.

B. W. 29. S. 179—180.

31. 1744.

Anfang der Asdur-Fuge aus dem zweiten Theil des Wohltemperirten Claviers.

B. W. 14. S. 164.

Fuga ex As dur 1744. J. S. Bach

1747.

Vier Seiten: Ricercare a 6 aus dem „Musikalischen Opfer".

B. W. 31². S. 45—48.

pag. 60.

6stimmige Fuge, von J. S. Bach in originaler Handschrift.

33.

1749.

Zwei Seiten: Letzte Aufzeichnungen zur „Kunst der Fuge“.

Ist in der Ausgabe von B. W. 25¹ in vorliegender Notirung nicht mitgetheilt.

Canon al roverscio et per augmentationem

Nr. 33ª. B. W. 25¹. In doppelt langen Notenwerthen: Seite 66 Takt 2—12; Seite 71 Takt 1 — Seite 73 Takt 3. Blatt 138.

Nr. 33b. B. W. 25I. In doppelt langen Notenwerthen: Seite 73 Takt 4 — Seite 74 Takt 28.

34. 1747—1749.

Drei Blätter aus „Achtzehn Choralvorspiele“.

B. W. 25². S. 122—123. **40.** S. 137 f.

Allein Gott in der Höh sey Ehr. a 2 Clav. et Ped. canto fermo in Sopr. di J.S.Bach

adagio.

Vom Himel hoch, da kom ich her. per Canones. à 2 Clav: et Pedal. di J. S. Bach

Canon all' Ottava

Pedal. Canto fermo

Vor deinen Thron tret ich pp

Choral

Choral

1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.

1.2.3.4 5